

**RECORTE – revista eletrônica**  
**ISSN 1807-8591**  
**Departamento de Letras / UNINCOR**  
**V. 16 - N.º 2 (julho-dezembro de 2019)**

---

**LEITURA DE UM (POETA) INCONFIDENTE – GONZAGA E UMA TRADIÇÃO ILUSTRADA**

**Felipe Lima da Silva<sup>1</sup>**

**RESUMO:** Este artigo pretende refletir sobre a configuração da máscara satírica nas *Cartas Chilenas*, de Tomás Antônio Gonzaga. Através de uma análise dos procedimentos retóricos, intensamente presentes na formação do homem letrado setecentista, buscaremos demonstrar que, na contramão de certas leituras que insistem em enxergar traços de subjetividade e resquícios de barroquismo estético, o poema mencionado configura-se como um autêntico exemplo de criação poética, construído a partir dos recursos mais complexos do gênero satírico. No decurso da investigação, será necessário tecer algumas considerações importantes sobre a noção de lugar-comum das instituições retóricas e de alguns procedimentos do gênero satírico utilizados pela *persona*.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cartas Chilenas. Retórica. Sátira. Máscara. Século XVIII.

**ABSTRACT:** This article intends to reflect about the configuration of satirical mask in “Cartas Chilenas”, written by Tomás Antônio Gonzaga. Through an analysis of the rhetorical procedures, present in the shaping of the seventeenth century learned man, we will try to demonstrate the mentioned poem as an authenticable example of poetic creation, built from the most complex resources of the satirical genre; on the contrary of certain lectures that insist in the observation of subjectivity traits and Baroque esthetics holdover. During the investigation, it will be necessary to articulate some important considerations about the truism notion of the rhetoric institutions and some procedures of satiric genre used by the *persona*.

**KEYWORDS:** “Cartas Chilenas”; Rhetoric; Satire; Mask; XVIII Century.

No centro da produção poética luso-brasileira do contexto mineiro setecentista, há mais permanência de um sistema de produção do que inovação discursiva universalista. De certo modo, a contrapelo da leitura nacionalista que vislumbrou índices de uma protoforma da nacionalidade nos textos dos famosos poetas inconfidentes, compreendemos a continuidade de um sistema discursivo operante na base da produção poética do século XVII. O presente texto, inicialmente, propõe-se como uma leitura estabelecida a partir de alguns elementos constituintes de um gênero particularmente usual na produção poética luso-brasileira do período colonial mineiro: a sátira.

Como ponto de partida de nossa reflexão, salientemos que, aqui, seguiremos a perspectiva de uma análise arqueológica do discurso poético do Setecentos mineiro, procurando chamar a atenção para os aspectos que devem ser considerados no âmbito de recepção do gênero em questão, assim como traçando, no plano de nossa investigação, o

---

<sup>1</sup> Professor Substituto de Literatura Brasileira no Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ); Doutorando em Literatura Brasileira na UERJ com pesquisa centrada nas letras coloniais luso-brasileiras com ênfase nos estudos retórico-poéticos. E-mail: [felipe.lima2f@gmail.com](mailto:felipe.lima2f@gmail.com) Lattes: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K8131342D6>

repertório retórico-poético contido nas conhecidas *Cartas Chilenas*, de Tomás Antônio Gonzaga, cuja primeira circulação teria ocorrido, anonimamente, por volta de 1787.

Sabe-se que assumir uma leitura significa, por vezes, abdicar de outras. Desse modo, não seguiremos a crítica que observa no poema satírico em questão rastros de uma voz individualizada e patriota, acentuada pelo desejo de denúncia das crises sociais de um contexto fraturado no eixo de suas relações políticas; menos ainda àquela que assinala uma permanência dos pressupostos formalistas de um barroco de categoria estética vivo na Vila Rica setecentista, como assim se posicionou Afonso Ávila (1971). Nossa proposição fundamenta-se na consideração de que o poema satírico atribuído a Tomás Antônio Gonzaga cumpre ser lido na chave da codificação de procedimentos caros à época, assinalando os lugares-comuns por excelência registrados nos manuais retórico-poéticos de autoridades que, além de constituir a base dos códigos pedagógicos presentes na larga formação do homem letrado do século XVIII, “regulava não só o conceito e o funcionamento da poesia, mas também sua prática” (TEIXEIRA, 1999, p. 49).

Nessa perspectiva, nossa proposta de leitura irá ao encontro de duas questões básicas. Em um primeiro momento, é fundamental compreender o agente da enunciação, neste caso, esboçar os contornos da figura daquele que possui a autoridade sobre o discurso: o homem letrado e o magistrado, cujos conhecimentos estão imersos em uma dimensão histórica das formações discursivas que se pautam nos tratados de retórica. Depois, buscaremos ressaltar os termos retóricos que constituem os lugares-comuns utilizados no poema, a fim de demonstrar que o texto setecentista em sua larga produção ainda era, sob alguns aspectos, tributário da imensa tradição dos discursos manejados a partir das diretrizes do aparelho retórico, que fornecia as coordenadas para os poetas manipularem, devidamente, os gêneros poéticos.

Assim, não caberia persistir na leitura que valoriza em Critilo, *persona* do poema, um protótipo de um romântico encolerizado com o sistema político no qual se encontra: o modelo monarquista; menos ainda tomar a voz do poema como uma autêntica personalidade empírica, a de Tomás Antônio Gonzaga; antes, porém, é importante compreender que há no texto uma cadeia de codificações discursivas, já largamente operada nos séculos anteriores, que ainda vigorava no tempo e que fez parte do processo de formação letrada do autor das *Cartas Chilenas*, sendo mais natural do que a própria concepção de representação da naturalidade e da subjetividade psicológicas tão caras aos poetas do século XIX.

Passemos a estabelecer algumas breves considerações iniciais necessárias sobre esse programa pedagógico que constitui a espinha dorsal da formação do homem letrado e discreto do Setecentos mineiro. É sabido que a educação da época era preponderantemente regida pela metrópole lusitana, que recebia, em suas Universidades, filhos afortunados de famílias coloniais. Considerando o fato de que a formação letrada era um privilégio para poucos na sociedade mineira, os pais que obtinham condições propícias mandavam seus filhos para estudar em Portugal e muitos voltavam letrados, magistrados, doutores em Cânones e, por conseguinte, poetas. A esse propósito, pode-se destacar que, na condição de intelectuais, a “instrução é crucial ao projeto ilustrado e perpassa as diferentes formas textuais de atuação intelectual” (DAFLON, 2011, p. 55).

À guisa de exemplificação da importância da boa instrução, pode-se destacar o caso de Cláudio Manuel da Costa, que, além de magistrado, foi, em vida, considerado por muitos de seus contemporâneos o maior dos poetas árcades da época, inclusive por aquele que seria, *a posteriori*, por vezes denominado o grande poeta do movimento – Tomás Antônio Gonzaga. Sobre Cláudio, destaquemos que este conquistou a láurea de Mestre em Arte, em 1749, e depois partiu para Coimbra, ingressando na Faculdade de Cânones, formando-se bacharel em Leis em 1753. Retorna a Vila Rica nesse mesmo ano, onde estabelece banca de advogado. Acresce-se que o poeta, no contexto poético de Vila Rica, “funcionaria para os mais jovens como uma espécie de guia ou conselheiro em matéria de poesia, quando estes chegaram a Minas para assumir postos importantes do governo” (AGUIAR, 2011, p. 172).

Uma questão que perpassa essa formação pedagógica da época é a alteração da instituição orientadora do ensino na colônia, que, como se sabe, sofreu um deslocamento dessas tarefas das mãos da Igreja para as do Estado. Desde o estabelecimento dos primeiros colégios na colônia, ainda nos primeiros séculos da recém-chegada, o ensino e os objetivos foram traçados pela Companhia de Jesus, que consolidou suas bases a partir das matrizes clássicas e humanísticas, atendo-se às regras pré-estabelecidas pela *Ratio Studiorum*. Conforme nos convida a lembrar Maria das Graças Augusto em seu ensaio *A tradição da retórica clássica no Brasil* (2010, p. 323), a formação letrada através dos códigos pedagógicos jesuítas era muito ampla, abrangendo além de Gramática, as Letras Humanas, isto é, o latim, o grego e o hebreu, acrescidos da Retórica, da Poesia, da História, de três anos de Filosofia – em todos os seus ramos da física, da metafísica e da moral, e o da matemática –, além de quatro anos de Teologia, tendo por objetivo dar ao estudante uma formação sólida –,

pois “na gramática aprende-se a expressão correta do pensamento, nas humanidades a beleza da arte e na retórica a eloquência persuasiva e comovedora do estilo” (RODRIGUES, 1931, p. 572).

Apesar desse extenso currículo, Claudete Daflon esclarece que o motivo crucial que levou a mudança do ensino dirigido pelos padres a ser responsabilidade do Estado estava em que este deveria “assumir a condução do ensino dos moços para que se pudesse formá-los como súditos úteis ao reino” (2011, p. 56). Dessa forma, compreende-se, no século XVIII, que os eclesiásticos já não tinham mais autoridade para gerir a educação dos jovens, pois isso escapava da jurisdição religiosa, representando a partir de então um insulto ao poder do soberano. Essa decisão levou, deste modo, a uma defesa da secularização do poder e da educação, questão que se afina estreitamente aos ideais ilustrados. Além disso, a secularização do ensino viu-se acontecer, sobretudo, na reforma da Universidade de Coimbra. Os estatutos da nova Universidade publicados em 1772 engendrados pela conquista da reforma pombalina consistiam na reformulação do conceito de Universidade. Promotora de uma reforma brusca no cenário lusitano, essa renovação consistiu na “introdução do método experimental, que sobrepõe a observação à autoridade, a razão à fé” (TEIXEIRA, 1999, p. 44).

Façamos das observações anteriores um retrato da sociedade sobre a qual nos debruçamos, a fim de compreender através da breve cronologia que a mesma rota e o mesmo rito da formação retratavam-se na vida de todos aqueles de famílias abastadas. Reinaldo Martiniano Marques comenta que “para biografias diversas, [havia] um só destino e várias semelhanças” (MARQUES, 1996, p. 127). No caso do nosso poeta em questão, Gonzaga teria se formado em 1768, habilitando-se ao magistério na Universidade de Coimbra com sua tese, o *Tratado de Direito Natural*, exercício de escrita que foi amplamente dedicado ao Marquês de Pombal e que registra evidentes influências ilustradas das ideias que emergiam no seio do continente europeu. Embora não venhamos nos deter na referida tese, não podemos deixar passar em silêncio um dado que será fulcral para entender a leitura da máscara satírica presente nas *Cartas Chilenas*, que, embora atrole com críticas ácidas o governo de Luís da Cunha Menezes, não simbolizaria qualquer sentimento de repulsa ao sistema monárquico-colonial em prol de uma democracia; pelo contrário, de acordo com Paulo Roberto Pereira (1996), o tratado de Tomás Antônio Gonzaga deixa claro que a democracia é a pior de todas as formas de governo por incluir a consulta popular. Segundo o referido crítico, o tratado “propugnava que o governo que fosse fruto da decisão de muitos seria nocivo, pois

‘viveríamos sempre em continua discórdia, se por qualquer injustiça houvesse o povo de se armar contra o soberano para o castigar e depor’” (PEREIRA, 1996, p. 769).

Nesse sentido, Tomás Antônio Gonzaga não ultrapassa os limites do lugar-comum esperado para ser ocupado por um homem magistrado, isto é, versado em leis. Assim, ao tratarmos de sua sátira, cuja autoria<sup>2</sup> não se põe a serviço mais de qualquer contestação, devemos considerar as máscaras e os *topoi* que se impõem ao artífice que busca manipular os códigos do gênero. As práticas de leitura e escrita asseguram, em termos pragmáticos, a ascensão ao estamento burocrático (MARQUES, 1996, p. 127), exigindo, por sua vez, do letrado um intenso intercâmbio com o legado cultural greco-latino, o conhecimento dos clássicos modernos, quinhentistas e seiscentistas, e a assimilação de um já extenso acervo de autores e obras, incluindo-se uma cadeia de poetas e juristas, teólogos e filósofos, pensadores e cientistas. Em outras palavras, tratava-se de um intenso esforço que nossos intelectuais e letrados deviam exercitar em sua “memória tentacular” (MARQUES, 1996, p. 128), implicando um desempenho enciclopédico, o que, aliás, caracteriza bem mais a atividade intelectual da Colônia do que a reflexão crítica e individualizada.

Um ponto fulcral a destacar é o fato de que o século XVIII luso-brasileiro ainda está, sob alguns pontos de vista, a serviço do convívio social da realidade de corte, o que ainda exige que as artes, de alguma forma, sirvam de instrumentos operadores de atividades em função de algum propósito específico. É o preceito horaciano por excelência do *utili dulci*. Reconhecendo essa premissa, é possível compreender o motivo da escolha do gênero satírico e como este se afina bem ao princípio horaciano do deleite e da utilidade, visto que ao mostrar o vício, faz que se cumpra a função de instruir a virtude. Nessa chave, a sátira vai funcionar para os intelectuais setecentistas como uma espécie de dispositivo da preocupação “tanto com as instituições educacionais quanto com a ação pedagógica que pode levar ao esclarecimento” (DAFLON, 2011, p. 59).

É digno de nota estabelecer algumas reflexões sobre o gênero em foco que nos permitam desviar de anacronismos, ameaça que sempre persegue esse tipo de investigação apontada no início deste trabalho. Como endosso dessa proposta teórico-metodológica de leitura do poema satírico de Tomás Antônio Gonzaga, iniciemos refletindo a partir do seguinte comentário de uma das incontornáveis autoridades acerca do tema satírico. Para João

---

<sup>2</sup> A respeito da questão da autoria das *Cartas Chilenas*, tópico sobre o qual não buscaremos nos deter, detalhadamente, remete-se à decisiva crítica de LAPA, 1958. Igualmente, para maiores detalhes de referências textuais faz-se interessante a leitura do capítulo “Roteiro dos apógrafos”, de OLIVEIRA, 1972.

Adolfo Hansen, toda desproporção da sátira está a serviço de questões sociais que emulam um efeito de moralização contra um perfil traçado. Segundo o crítico:

Sua inconveniência conveniente é, enfim, condição de catarse: cômica, a sátira não causa riso, necessariamente, pois o prazer que propõe é o da adequada aprendizagem de um dever ético-político como adesão do destinatário a valores de opinião (HANSEN, 2013, p. 422).

Nessa lógica, o posicionamento da *persona* satírica, da máscara plasmada nos versos do poema, configura-se sob a ordem de uma reunião de protocolos e lugares-comuns conhecidíssimos pelos homens letrados seiscentistas e setecentistas – como já aludimos ao falar da formação letrada destes –, evidenciando as encenações de estamentos, grupos e indivíduos do império. Reformulando calculadamente os *topoi* de uma cadeia de discursos formalizados, a sátira transforma-os em matéria ficcional convergida pelos princípios éticos e retórico-poéticos para acentuar a conduta da política e da moral. Ela coloca indiretamente em cena a referência de cada discurso que recicla, “citando seu sentido como interpretação prescritiva da significação das deformações cômicas” (HANSEN, 2008, p. 544).

Ainda que de passagem, sublinhemos que a tópica ou o lugar comum no antigo sistema da retórica é compreendido como uma espécie de “celeiro das provisões”, como chamou Ernst Curtius<sup>3</sup> (2013, p. 119). Trata-se de variados pensamentos que podem ser empregados em quaisquer discursos e escritos em geral que sofriam ajustes para fins de adequações exigidas pelo gênero e o público destinado. Cícero já afirmava que a utilização do lugar-comum fornece ao discurso distinção e brilho, especialmente se é introduzido de modo ocasional, demonstrando amplo conhecimento do orador ou poeta quanto à causa defendida. Reitera o orador, porém, que para a devida utilização desses recursos só “una larga practica, un amplio conocimiento del vocabulario y de las formas de expresión de las ideas podrán tratarlos con la elegancia y dignidad que su naturaleza requiere”<sup>4</sup> (CÍCERON, 1997, p. 50).

Nesse passo da investigação, já possuímos algumas ferramentas necessárias para introduzir no exame da sátira de Gonzaga, que apresenta uma consistente crítica ao governo de Luís da Cunha Menezes, alcunhado de Fanfarrão Minésio. O texto que por vezes se assemelha aos pasquins atribuídos a Gregório de Matos pelas ferinas declarações que faz, codifica o anti-herói, como disse Paulo Roberto Pereira (1996, p. 775), segundo a chave dos

---

<sup>3</sup> Há uma série de lugares-comuns específicos para cada gênero discursivo que exige adequação a fim de maior efeito sobre o público. Para maiores esclarecimento sobre este tema, remeto à brilhante obra de CURTIUS, 2013, 119-150.

<sup>4</sup> “uma larga prática, um amplo conhecimento do vocabulário e das formas de expressão das ideias que poderão tratá-los com a elegância e a dignidade que sua natureza requer”.



modelos que segue, entre os quais, provavelmente, a ácida comédia de Plauto – *O soldado fanfarrão*. Isso nos permite inferir, em primeiro plano, que o texto do poeta árcade compõe as *personas* emuladas a partir de modelos clássicos da história da poesia. Por meio de uma figuração imaginária de máscaras satíricas, a *persona* enuncia críticas em um contexto altamente hierarquizado e com instâncias fortes de controle do pensamento e da ação dos indivíduos, que impedem o poeta de posicionar em seus versos os reais nomes de cada pessoa a quem alude e a quem dirige a ferina crítica. Há, portanto, de não confundir os letrados de Vila Rica com as vozes que falam nos poemas. A esse respeito, é oportuno acentuar as palavras de um estudioso da expressão poética:

La persona que habla en el poema, aunque con frecuencia mayor o menor (no entrenemos en el asunto) coincida de algún modo con el yo empírico del poeta, es pues, substantivamente, um “personaje”, uma composición que la fantasía logra a través de los datos de la experiencia<sup>5</sup> (BOUSOÑO, 1962, p. 24).

Temos no contexto mineiro colonial uma poesia configurada a partir do procedimento enunciativo da **delegação poética** (CANDIDO, 1969, vol. 1, p. 63) que consiste em uma estratégia de racionalização e disciplina que se impõe o poeta, com propósito de controlar a manifestação subjetiva. É igualmente importante salientar que nessa produção poética impera o projeto político-ideológico da Ilustração portuguesa. Segundo Ivan Teixeira, ao discorrer sobre a existência de um mecenato pombalino, “no Setecentos não se concebia o poema senão como extensão da ordem do Estado, concebidas as mediações da emoção e do prazer. **Filiada à retórica, a poética mantinha um olho na urdidura do texto e outro na trama social**” (TEIXEIRA, 1999, p. 14, grifos nossos).

A referida passagem torna elucidativo o processo de criação da poesia árcade, o qual estava, como já anunciamos aqui, entremeado aos protocolos das instituições retóricas solidificadas no programa pedagógico da formação dos ilustres poetas da época. Fornece, igualmente, uma visão privilegiada da utilização da sátira enquanto gênero que exigia a aguda habilidade poética tal como proporcionava a chance de se exercitar com as questões políticas que se instalavam no presente cenário.

Nessa conjuntura, quando encena com a máscara de homem letrado, Critilo – a *persona* satírica do poema – é incisivo com aquele que pretende satirizar, descrevendo-o a

---

<sup>5</sup> “A *persona* que fala no poema, ainda que com frequência maior ou menor coincida de algum modo com eu empírico do poeta, é, pois, substantivamente, um “personagem”, uma composição que a fantasia logra através das informações da experiência”.

partir da perspectiva prismática que só a linguagem das deformações pode, desproporcionalmente, proporcionar. Eis a figura do Governador Minésio:

Tem pesado semblante, a cor é baça,  
o corpo de estatura um tanto esbelta,  
feições compridas e olhadura feia;  
tem grossas sobrancelhas, testa curta,  
nariz direito e grande, fala pouco  
em rouco, baixo som de mau falsete;  
sem ser velho, já tem cabelo ruço,  
e cobre este defeito e fria calva  
à força de polvilho que lhe deita.  
Ainda me parece que o estou vendo  
no gordo rocinante escarranchado  
as longas calças pelo umbigo atadas,  
amarelo colete, e sobre tudo  
vestida uma vermelha e justa farda (GONZAGA, 1996, p. 799).

Para atingir seu alvo, o poeta utiliza a plasticidade da sátira fundamentada a partir do preceito do *ut pictura poesis*, colocando diante dos olhos do leitor e do ouvinte a figura disforme do Fanfarrão. Após constituir uma imagem deformada e desproporcional do referente, a *persona* possibilita que o receptor aceite com maior facilidade todas as desproporções morais que desse sujeito resultarem. Dessa maneira, a sátira é um gênero que pressupõe do leitor ou ouvinte uma fina atenção, visto que opera através de mesclas de estilos; ela lança mão de dispositivos e procedimentos teóricos da elocução de todos os gêneros conhecidos, utilizando-os para constitui um mosaico caricatural que esboce – a partir de “desproporções proporcionadas” – a figura digna de escárnio. É sabido que em termos de imitação poética, ibéricos especialmente, a agudeza “foi plasmada no domínio dos gêneros mistos” (CARVALHO, 2013, p. 129).

Notemos, brevemente, que o caráter misto da sátira está impregnado no texto árcade aqui em questão, especialmente, no que diz respeito à mistura dos gêneros da epístola e da sátira. Lembremos que o poema de Gonzaga é composto por 13 (treze) cartas de teor satírico que obedecem, inclusive, a muitas das convenções da *ars dictamis*<sup>6</sup>.

Para que não se perca de vista, porém, o objeto de nossa análise aqui, importar lançar luz sobre outro exemplo de grande evidência da presença dos procedimentos retóricos no

---

<sup>6</sup> Não me deterei aqui a uma análise detalhada desta arte das cartas muito praticada, inclusive, pela ordem da Companhia de Jesus, que, já nos séculos XVI e XVII, produziu um massivo e ordenado sistema internacional de utilização desse instrumento para estabelecer comunicações entre outros membros dentro e fora das terras coloniais. Para um exame percuciente, consultar PÉCORA, 2001.



poema, que aparece quando, operando suas analogias a partir do lugar-comum regrado nos códigos discursivos, o engenhoso Critilo explora os elementos cômicos que constituem a figura clássica do escudeiro de Don Quixote para representar, no plano da sátira, o governador Minésio. Assim, requer dos receptores e de seu interlocutor, Doroteu, o esforço racional de assimilação entre as figuras:

Pois se querer ouvir notícias velhas,  
dispersas por imensos alfarrábios,  
Escuta a história de um moderno chefe,  
que acaba de reger a nossa Chile,  
**ilustre imitador a Sancho pança.**  
E quem disse, amigo, que podia  
gerar **segundo Sancho a nossa Espanha!** (GONZAGA, 1996, p. 798, grifos  
nossos).

O fragmento anterior nos permite observar um interessante aspecto da preceptiva aristotélica ortodoxa. Trata-se daquele que orienta a produção artística através da imitação de modelos canonizados na tradição. Na ordem da racionalidade letrada de Critilo – que é um personagem da sátira erudito, o que por vezes nos leva a querer fazer associações com a figura empírica de Gonzaga, que partilhava de semelhante formação –, a caracterização do Governador é dada a partir da emulação de seres inferiores catalogados na história dos gêneros baixos. Para acentuar a sátira que faz de Minésio, a *persona*, disfarçada na máscara da erudição e da magistratura, traça uma analogia entre as ações vis e o aspecto caricatural do escudeiro do personagem espanhol, convocando de seu leitor agudo e discreto um esforço dialético que encerre diante dos olhos, através de uma racional sondagem, o perfil grotesco desse que então governava a colônia. Até aqui é possível notar a forte influência da retórica aristotélica que, no livro II, prescreve que o sentimento de emulação constitui-se como um sentimento honesto, próprio de pessoas decentes que lançam mão do instrumental necessário para emular aqueles que detêm os bens que vemos e apreciamos, porém não temos. Desta forma, a emulação de ações, costumes, gêneros e lugares-comuns já estaria autorizada desde Aristóteles como um “sentimento honesto que aparece nas pessoas de bem, ao passo que a inveja é um sentimento desprezível somente experimentado por pessoas desprezíveis” (ARISTÓTELES, 1975, p. 215).

Explorando-se atentamente esse ponto é patente o pressuposto que nos leva a compreender que são os procedimentos do aparelho retórico que operam no poema, evidenciando não uma adesão psicológica ao sentimento de desgosto individualizado da parte de Critilo em relação ao governo de Minésio, mas antes encenando paixões dramatizadas que

estão na natureza e efetuando paixões como discurso duplamente regrado, no qual o excesso obsceno e agressivo é, justificativamente, contraposto à racionalidade conceituosa, árbitro dos afetos da *persona* satírica. A esse respeito, vejamos uma passagem em que Critilo anuncia as paixões e reações de seu interlocutor, Doroteu, antes da recepção da quinta carta que compõe o poema. Retoricamente, a *persona* encena a paixão esperada do destinatário, pois antes mesmo deste ler a carta, os afetos a ser mobilizados e atingidos já estão pré-estabelecidos pelas regras de uma racional ordenação do discurso. Leiamos aqui a referida passagem na íntegra para possibilitar melhor compreensão:

Tu já tens, Doroteu, ouvido histórias,  
que podem comover a triste pranto  
os secos olhos dos cruéis Ulisses.  
Agora, Doroteu, **enxuga o rosto,**  
que eu passo a relatar-te cousas lindas.  
Ouvirás uns sucessos, que **te obriguem**  
**a soltar gargalhadas descompostas,**  
por mais que a boca, com a mão, apertes,  
por mais que os beijões, já convulsos, mordas.  
Eu creio, Doroteu... Porém aonde  
me leva, tão errado, o meu discurso?  
Não esperes, amigo, não esperes,  
por mais galantes casos que te conte,  
**mostrar no teu semblante um ar de riso.**  
Os grandes desconcertos, que executam  
os homens que governam, só motivam,  
na pessoa composta, **horror e tédio.**  
Quem pode, Doroteu, zombar, contente,  
do César dos romanos, que gastava  
as horas em caçar imundas moscas? (GONZAGA, 1996, p. 828; grifos  
nossos).

A poesia árcade desempenhada por Tomás Antônio Gonzaga joga com os procedimentos da tradição retórico-poética que ainda estavam em evidente operacionalidade no século XVIII, explorando com grande habilidade as técnicas que possibilitavam ao poeta “apropriar-se do esquema do gênero e o transforma[r], adaptando-o a outros fins ilustrados” (HANSEN, 1997, p. 43). Não estamos negando os ecos das influências setecentistas da Ilustração no poema em questão, apenas assinalando que a base estrutural da construção do poema está configurada a partir de elementos de composição de discursos familiares ao círculo de poetas de Vila Rica. À guisa de exemplo, destaca-se uma passagem do poema satírico em que o personagem Critilo demonstra ser tributário da primazia ilustrada de seu tempo quando, criticando os comportamentos repulsivos de Minésio, traça o perfil do governador ideal a partir dos pressupostos ilustrados:

Amigo Doroteu, quem rege os povos  
deve ler, de contínuo, os doutos livros  
e deve só tratar com sábios homens.  
Aquele que consome as largas horas  
em falar com os néscios e peraltas,  
em meter entre as pernas os perfumes,  
em concertar as pontas dos lencinhos,  
não nasceu para cousas grandes,  
que nestas bagatelas não consomem  
o tempo proveitoso as nobres almas (GONZAGA, 1996, p. 825).

Matthew Hodgart (1969, p. 33) afirma que o tema predominante da sátira é a política. É da natureza do gênero analisar a conduta pública, explorando os meios que sirvam para plasmar uma caricatura do elemento satirizado no meio de uma cena, como corrobora Alvin Kernan (cf. 1959, p. 167), desordenada e sobrecarregada na qual as faces deformadas estão agrupadas por um momento, olhando intensamente para cada um de nós. Sob essas lentes, é possível compreender que “somente a sátira pode soltar ácidos bastante potentes para descompor as posturas mentais que se opõem à dita reforma” (HODGART, 1969, p. 33). Assim, os grandes satíricos da história teriam estado, com efeito, profundamente interessados nas questões políticas de seu tempo; muitos deles colocando-se contra o governo estabelecido em seus respectivos países (cf. HODGART, 1969, p. 33).

Apresentada a predominância temática da sátira, acentua-se que é antes de tudo um gênero austero que de modo algum se coloca contra a moral. Nesse caso, quando se confeccionam as máscaras, estas funcionam como rostos anônimos que se assemelharão com um ou vários receptores a partir das projeções morais geradas em cada um. É nesta linha de raciocínio que eminentes críticos como Matthew Hodgart (1969) e João Adolfo Hansen (2004) já teriam assinalado que o público adequado desse gênero é representado pela categoria dos homens discretos e letrados, isto é, aqueles que possuem sofisticação para assimilar as operações intelectuais dentro da economia do poema satírico. Em simetria com aquele que emite o discurso, o destinatário da sátira deve compartilhar da erudição, (re)conhecendo o processo político, as sutilezas estilísticas de ordem retórico-poéticas, e, imprescindivelmente, deve ser capaz de contemplar a cena política encenada na sátira não como mero dispositivo humorístico e imparcial, mas como ambiente de desaprovação moral que se codifica em paixões regradas e técnicas discursivas, produzindo um “riso que faz refletir” (MELLO, 2014, p. 30).

Nas linhas do poema satírico de Tomás Antônio Gonzaga, a *persona* condena o riso em momentos sérios. Renunciado pela ortodoxia religiosa, o riso torna-se efeito suspeito que desmoraliza. Esse preceito amplamente disseminado na formação dos homens da época torna-se a marca de uma das consequências da evolução global da civilização ocidental. Georges Minois (2003, p. 317) aponta, sobre essa questão, que “não é rindo que se fundam as bases de um mundo estável e regenerado”. Educado sob essa racionalidade, o poeta satírico deve convergir seus versos para um riso moralizante, que faça o destinatário se mobilizar em direção à virtude.

De letrado para letrado, isto é, de homem racionalmente capaz de emitir um discurso engenhoso para outro igualmente possuidor de uma prudência e uma razão inestimável, Critilo não adere ao humor como uma das paixões adequadas para a situação contextual descrita nas linhas de suas cartas:

Ainda bem o acordo não restauro,  
quando logo me lembra que este dia  
é o dia fatal, em que se entende  
que andam no mundo soltos os diabos.  
**Não rias**, Doroteu, dos meus agouros;  
os antigos romanos foram sábios,  
tiveram agoureiros; estes mesmos  
muitas vezes choraram, por tomarem  
os avisos celestes como acasos (GONZAGA, 1996, p. 801, grifos nossos).

Criticando o comportamento de Fanfarrão Minésio, que não queria falar com ninguém após conquistar o posto de governador, Critilo mais uma vez acentua um lugar-comum do gênero satírico que está marcado na recorrência das comparações metafóricas com seres baixos ou de caráter duvidoso. No primeiro momento, como já mencionamos, recorre à figura caricatural de Sancho Pança para traçar a imagem física do Governador; dessa vez, recorre a um exemplo moral, assimilando-o ao perverso imperador romano:

Apenas, Doroteu, o nosso chefe  
as rédeas manejou do seu governo,  
fingir nos intentou que tinha uma alma  
amante da virtude. Assim foi Nero (GONZAGA, 1996, p. 806).

Outro exemplo importante do preceito do *topos* retórico-poético está no programa de emulação da preceptiva horaciana, que prevê como adequação a ideia de que cada gênero deve ser proporcional a partir de regras e circunstâncias específicas. Compartilhando da formação letrada da época, Critilo não pensa diferente ao refletir sobre recursos persuasivamente potentes para satirizar a figura de Fanfarrão Minésio:

Eis aqui, Doroteu, ao se pode  
muito bem aplicar aquela mofa  
que faz o **nosso mestre**, quando pinta  
um monstro meio peixe e meio dama.  
Na sábia proporção é que consiste  
a boa perfeição das nossas obras (GONZAGA, 1996, p. 815, grifos nossos).

Tomemos a sábia proporção como a metáfora que funciona de senha de acesso à “desproporção proporcionada”, a qual põe em evidência todos os traços alusivos a excessos para acentuar que, sob os prismas específicos, cada elemento que soe como exagero exerce um papel preciso e importante na composição satírica. Nesse sentido, a sátira é um gênero aberto que decorre de misturas desproporcionadas, promovendo uma unidade equilibrada para atingir a correção moral ao jogar com as convenções do tempo que se ajustam às forças das paixões (cf. KERNAN, 1959, p. 172). É João Adolfo Hansen quem, retomando essas questões, corrobora:

A mistura satírica não decorre da violência metonímica, apenas, que justapõe, nos poemas, referências recortadas de diversos discursos contemporâneos, mas também da tensa coexistência da oralidade e da escrita neles (HANSEN, 2004, p. 62).

Orientado na clave da proporção, da prudência e do decoro, Critilo condena Minésio por querer criar uma cadeia que assegure seu nome na história, alegando que o governador não tem qualquer juízo prudente que possa discernir sobre o monumento grandioso que quer construir na colônia. Em outras palavras, a construção da cadeia suntuosa em uma cidade humilde não gera um efeito de desproporção proporcionada que resultaria algum fim benéfico de moralização; pelo contrário, fora do âmbito da eloquência do poema, tal efeito causa desordem segundo a razão do magistrado:

Desenha o nosso chefe, sobre a banca,  
desta forte cadeia o grande risco,  
à proporção do gênio e não das forças  
da terra decadente, aonde habita.  
ora, pois, doce amigo, vou pintar-te  
ao menos o formoso frontispício.  
Verás se pede máquina tamanha  
humilde povoado, aonde os grandes  
moram em casas de maneira e pique (GONZAGA, 1996, p. 814).

Não deixemos passar em silêncio também uma nítida referência ao universo do aristotelismo aludido por Critilo quando se dirige a seu interlocutor, Doroteu, para atualizar, em seu tempo, o conceito da *mímesis* aristotélica no qual a ação de “imitar é natural aos homens e se manifesta desde a infância” (ARISTÓTELES, 1975, p. 33). É explorando este dado, inclusive, que Aristóteles irá diferenciar, em primeira instância, os homens dos animais,

afirmando que a imitação é o meio pelo qual os homens adquirem seus primeiros conhecimentos. Recorrendo a essa razão, Critilo postula que os atos de Minésio podem, infelizmente, gerar imitadores de tais ações repulsivas:

Não há, meu Doroteu, quem não se molde  
aos gestos e aos costumes dos maiores.  
Brincando, os inocentes os imitam:  
se às tropas se exercitam, eles fingem  
as hórridas batalhas; se se fazem  
devotas procissões, também carregam  
aos ombros os andores e as charolas.  
os mesmos magistrados se revestem  
do gênio e das paixões de quem governa.  
[...] Por isso, Doroteu, um chefe indigno  
é muito e muito mau, porque ele pode  
a virtude estragar de um vasto império (GONZAGA, 1996, p. 816).

Destaquemos aqui mais um ilustre e bem acabado exemplo dos preceitos satíricos recorrentemente utilizados pela *persona* de Critilo para traçar as imagens dos homens condenáveis de sua época. Dessa vez, ilustra o severo tenente que preside às obras da cadeia, acentuando-lhe, como o diz a voz do poema, “com cores delicadas, uma cópia” de sua figura. Assim completa:

É de marca maior que a mediana,  
mas não passa a gigante; tem uns ombros  
que o pescoço algum tanto lhe sufocam.  
O seu cachão é gordo, o ventre inchado,  
a cara circular, os olhos fundos;  
de gênio soberbão, grosseiro trato,  
assopra de contínuo e fala muito.  
Preza-se fidalgo, e não se lembra  
que seu pai foi um pobre, que vivia  
de cobrar dos contratos os dinheiros,  
de que ficou devendo grandes somas,  
sinal de que ele foi um homem velhaco (GONZAGA, 1996, p. 820).

Facilmente se depreende que o movimento da sátira durante a descrição da cena costuma acontecer de fora para dentro. A *persona* explora e potencializa as deformações físicas para, só depois, iniciar as descrições interiores refertas de vícios e desproporcionalidades. Ao explorar a figura do tenente, no fragmento acima, é possível perceber que Critilo opera esse movimento, buscando preparar e acentuar o terreno de alcance da visão do seu interlocutor, apresentando primeiro as imagens disformes da fisionomia grotesca do tenente, assegurando que a desproporcionalidade figurativa acentue o espectro que circunda os vícios morais. “Sensivelmente, a deformidade é feia, moralmente, viciosa e, intelectualmente, errada” (HANSEN, 2013, p. 402), logo essas convenções poéticas da sátira

estariam agindo para curar as feridas da alma que são consequências das más ações mundanas, corrigindo os vícios fracos com riso e os vícios fortes com horror. Completamos nosso raciocínio à luz do exame que faz Critilo da figura interna do tenente, ao criticar que este sendo de família humilde e tendo, repentinamente, ascendido na esfera social, teria tornado-se mais um parasita na corte dos soberbos:

O filho, Doroteu, tomou-lhe as manhas:  
era um triste pingante, que só tinha  
o seu pequeno soldo; agora veio  
para inspetor das obras e já ronca,  
já empresta dinheiros, já tem casas,  
já tem trastes de custo e ricos móveis (GONZAGA, 1996, p. 820).

Assumindo o *topos* do homem de leis que representa, Critilo posiciona sua reflexão sobre o Senado que, à força do medo, não se impõe contra as vontades de Fanfarrão:

À força do temor, o bom Senado  
constância já não tem; afrouxa e cede.  
Somente se disputa sobre o modo  
de ajuntar-se o dinheiro, com que possa  
suprir tamanho gasto o grande Albergia (GONZAGA, 1996, p. 832).

Mais, centralizando-se sobre a figura deste personagem da sátira, Albergia, Critilo utiliza da encenação satírica para teatralizar a fala do personagem que propõe alternativas descabidas para solucionar os problemas do cenário econômico da cidade desestruturada graças à cadeia suntuosa encomendada por Fanfarrão.

Então o grande Albergia, que preside,  
vento esta confusão, na mesa bate  
e, levantando a voz, pausada e forte,  
a importante questão assim decide:  
“Há dinheiro, senhores, há dinheiro;  
vendam-se os castiçais, tinteiro e bancos,  
venda-se o próprio pano e mesa velha;  
quando isto não baste, há bom remédio:  
as fazendas se tomem, não se paguem  
e, para autorizardes esta indústria,  
eu vos dou, cidadão, o meu exemplo” (GONZAGA, 1996, p. 832).

Critilo também lança mão da teatralização de vozes de outros personagens do poema para simular reações de seu interlocutor, prevendo as paixões que neste seriam mobilizadas na recepção da carta sobre os hábitos duvidosos de um religioso da cidade. Os exemplos se multiplicam na obra em estudo; selecionemos alguns:

Agora dirás tu: “que bruto é esse?  
Pode haver um tal homem, que se atreva  
a pôr na sua sege ao seu prelado  
da parte da boleia? Eu tal não creio” (GONZAGA, 1996, p. 834).



O néscio rebequista, que a ação nota,  
um pouco suaviza a sua mágoa,  
e, enquanto não recebe o tal embrulho,  
consigo assim discorre: “Que ditosa,  
que ditosa violência, que socorre,  
em tal ocasião, a minha falta!  
Já tenho com que pague ao meu vigário,  
já tenho com que pague a cera, a cova,  
a mortalha, o caixão, e mais os padres” (GONZAGA, 1996, p. 846).

Agora dirás tu [Doroteu], de assombro cheio:  
“Que ditosas campinas! Dessa sorte  
só pintam os Elísios os poetas” (GONZAGA, 1996, p. 850).

Agora dirás tu [Doroteu]: “Se o patrimônio  
de Marquésio consiste, como afirmas,  
em vinte mil cruzados, em palavra,  
como, de luvas, deu ao chefe aos trinta?” (GONZAGA, 1996, p. 852).

Perguntarás, agora, doce amigo:  
“Aonde estão os ricos taverneiros?  
Aonde os mercadores, que têm lojas  
a que chamam de seco e de molhado?” (GONZAGA, 1996, p. 865).

O criado, que sabe que o bom chefe  
só quer que lhe confessem a verdade,  
o sucesso lhe conta desta sorte:  
“Fizemos esta noite um tal batuque!  
Na ceia todos nós nos alegamos;  
entrou nele a mulher do teu laçao;  
um só, senhor, não houve que, lascivo,  
com ela não brincasse; todos eles,  
de bêbedos que estavam, não puderam  
o intento conseguir; só eu, mais forte...” (GONZAGA, 1996, p. 880).

Agora dirás tu [Doroteu]: “Nasceu fidalgo, e as grandes personagens não se  
ocupam em baixos exercícios” (GONZAGA, 1996, p. 895).

Reatando alguns fios da trama da noção de lugar-comum que pontuamos neste trabalho, frisemos um exemplo interessante da reciclagem de uma cadeia de lugares-comuns da tradição clássica retomados por Critilo para assimilar, no plano da comparação, as relações traçadas, pintando com palavras o atual cenário em que se encontrava a cidade. Programaticamente discursiva e linear, na sátira do ilustrado Critilo, os tropos de estilo, como a metáfora, tornam-se absolutamente transparentes ou tendem a ficar rarefeitos. Repelindo as formas silogísticas do pensamento, condena-se toda a agudeza, segundo Ivan Teixeira, que não resultasse de necessidade prática do discurso (1999, p. 143). Nesse sentido, encontraremos uma frequente substituição dos tropos clássicos da inteligência seiscentista por

uma metáfora clara que por vezes se plasma através da prótase de uma similitude: *como*. Separemos um exemplo:

Meu caro Doroteu, meu doce amigo,  
se querer que este sítio te compare,  
*como* sério poeta, aqui tens Chipre,  
nos dias em que os povos tributavam  
à deusa tutelar alegres cultos.  
Se queres que o compare, *como* um homem  
que alguma noção tem das sacras letras,  
aqui Sodoma tens e mais Gomorra.  
Se queres, finalmente, que o compare  
a lugar mais humilde, em tom jocoso,  
aqui, amigo, tens esse afamado  
quilombo, em que viveu o pai Ambrósio (GONZAGA, 1996, p. 843).

A partir da sua matriz aristotelicamente mista, a sátira corresponde à *mimesis* como correção de casos retóricos, tratando-se de *mimesis* fantástica que propõe uma caricatura como ridículo para proferir, numa elocução amplificada, a voz grave que, com muito juízo, aponta o desacerto vicioso, recuperando-o em chave moral ou política. Assim age a *persona* satírica do poema, postulando uma sentença moral contra o vício gastadeiro do Governador Minésio nas festas que produzia:

Soberbo e louco chefe, que proveito  
tiraste de gastar em frias festas  
imenso cabedal, que o bom Senado  
devia consumir em cousas santas?  
Suspiram pobres amas e padecem  
crianças inocentes, e tu poder  
com rosto enxuto ver tamanhos males?  
Embora! Sacrifica ao próprio gosto  
as fortunas dos povos que governas;  
virá dia em que não robusta e santa,  
depois de castigar-nos, se condoa  
e lance na fogueira as varas torpes.  
Então rirão aqueles que choraram,  
então talvez que chores, mas de balde,  
que suspiros e prantos nada lucram  
a quem os guarda para muito tarde (GONZAGA, 1996, p. 847).

Explorando mais um lugar-comum da tradição poética que rendia múltiplas abordagens no plano da sátira, a tópica da mulher, – que para Matthew Hodgart (1969, p. 79) seria um tema recorrente justamente pelo fato de as sátiras serem escritas preponderantemente pelos homens, o que promoveria uma espécie de vontade de reiterar o poder de manipulação sobre o sexo feminino –, Critilo, desenvolvendo uma comparação entre os vícios de Minésio com os hábitos femininos, plasma um retrato baixo do Governador ao aproximá-lo da imagem

da mulher que na sociedade de então era considerada uma figura que constituía “uma cultura infraprivilegiada em quase todas as sociedades” (HODGART, 1969, p. 79). Observemos ainda a comparação estabelecida pela *persona* que rebaixa a figura, totalmente, do político fanfarrão, recorrendo ao repertório da cultura greco-latina ao, sub-repticiamente, fazer alusão à figura de Medeia, que, não se vingando satisfatoriamente de seu marido Jasão, matou os inocentes filhos:

Amigo Doroteu, o nosso chefe  
é qual mulher ciosa, que não pode  
vingar no vário amante os duros zelos,  
e vai desaforar as suas iras,  
bebendo o sangue de inocentes filhos (GONZAGA, 1996, p. 871).

Utilizando-se do recurso da pintura com palavras, a *persona* satírica manipula os princípios da *Ekphrasis*, do exercício retórico da descrição visual, para traçar as comparações fisionômicas, morais e comportamentais de Fanfarrão Minésio. Nessa esteira é que chega a declarar que a crueldade do político satirizado é maior do que a do próprio Deus:

Que santo proceder! Um Deus irado,  
se houvesse sete justos, perdoava  
os imensos delitos de Sodoma;  
e o nosso grande chefe, pelo crime,  
pelo sonhado crime de um só homem,  
castiga, como réu da majestade,  
formado de inocentes, todo um povo (GONZAGA, 1996, p. 872).

Apelando aos deuses do rico panteão politeísta, a confecção de justificativas de Critilo estende-se para explicar a própria existência de Minésio:

Mas, caro Doroteu, um chefe destes  
só vem para castigo de pecados.  
os deuses não carecem de mandarem  
flagelos esquisitos; quase sempre  
nos punem com as cousas ordinárias.  
[...] Perguntarás agora que torpezas  
comete a nossa Chile, que mereça  
tão estranho flagelo? (GONZAGA, 1996, p. 876).

Sintetizando os elementos principais mencionados anteriormente, pode-se apreender que, no âmbito de execução do gênero poético em questão e de sua recepção, a obscenidade transforma-se em um dispositivo de efeito agudíssimo e mordaz. O discurso obsceno irrompe para materializar os interesses da *persona* satírica. É o caso de outra passagem em que a linguagem baixa serve para demonstrar de maneira sensivelmente grosseira, porém declaradamente nítida, os costumes desaprovados na cidade de Fanfarrão, que não se cansa de

fazer, em seu governo, “asneiras sobre asneiras”, como diz Critilo. Dado o contexto, a cena nos exige íntegra transcrição:

Chegam-se, enfim, as horas, em que o sono  
estende na cidade as negras asas,  
em cima dos viventes espremendo  
viçosas dormideiras. Tudo fica  
em profundo silêncio; só a casa,  
a casa aonde habita o grande chefe,  
parece, Doroteu, que vem abaixo.  
Fingindo a moça que levanta a sala  
e voando na ponta dos dedinhos,  
prega no machacaz, de quem mais gosta,  
a lasciva embigada, abrindo os braços.  
Então o machacaz, mexendo a bunda,  
pondo uma mão na testa, outra na ilharga,  
ou dando alguns estalos com os dedos,  
seguindo das violas o compasso,  
lhe diz – “eu pago, eu pago” – e, de repente,  
sobre a torpe michela atira o salto (GONZAGA, 1996, p. 879).

Diante das linhas traçadas, cumpre, a fim de não ultrapassar os limites do texto, estabelecer algumas considerações finais. Reiteremos que o gênero poético aqui em foco é um poderoso aparelho de correção moral que joga com as tipificações para recolocar em cena papéis que são intrínsecos à sociedade de corte, acentuando uma crítica direta ao Governador através de múltiplos lugares-comuns que evidenciam uma ampla tributação aos manuais retóricos que faziam parte do programa pedagógico dos homens letrados da época.

Destaca-se ainda que nunca foi o propósito destas linhas reciclar uma visão barroquista da engenhosidade do Seiscentos, mas centralizar a presença dos recursos que fizeram parte de uma vasta tradição desde a Antiguidade, constituindo sistema discursivo notavelmente complexo. Por um lado, reconhecemos a recusa por parte dos poetas ilustrados à metáfora aguda seiscentista em prol de uma verossimilhança que teve por fim último garantir o efeito persuasivo dos versos. Em linhas gerais, a busca pela clareza na poesia – princípio por excelência da retórica aristotélica e das de outros retores latinos como Cícero e Quintiliano – consiste no acordo associativo entre as três peças do mosaico retórico, a saber: ensinar (*docere*), deleitar (*delectare*) e persuadir (*movere*), assinalando tal procedimento como “instrumento da reforma cultural do país” (TEIXEIRA, 1999, p. 161).

Ademais, enfatiza-se que não obstante a política setecentista descole-se da noção de conceito engenhoso ou da agudeza conceptista, em outras palavras, recuse a metáfora como base da malha conceitual do pensamento escolástico, em favor da preferência estatística pela

comparação, ela não se desvincula integralmente das coordenadas dadas pelas instituições retóricas que enformavam os códigos de formação letrada do século XVIII. A esse propósito, buscamos, através do caminho aqui percorrido, acentuar que, a contrapelo de certas leituras correntes, não estamos falando de um século no qual impera o barroquismo ou mesmo a representação da subjetividade, mas de um interregno cultural singular em que o que fala mais alto é a condição de ilustrado luso-brasileiro que enxerga, na vivência da organicidade do saber, a necessidade da manutenção da escrita como fonte de discursos pautados nos gêneros exercitados na larga educação do homem dessa época.

A sátira, em particular, seria o gênero utilizado para fundir a habilidade poética com a ação política, favorecendo uma caricatura e um esboço de costumes de um período para expressar o descontentamento político. Para Claudete Daflon (2011, p. 68), a sátira, alinhavada ao plano da pedagogia da escrita, operaria através da exploração da questão do caráter, da ausência de vícios, vinculando-se à formação moral necessária a esse intelectual luso-brasileiro do século XVIII.

Antes de encerrar esta investigação, destaquemos um último caso, guardado exemplarmente para o final, com o intuito de visualizarmos uma notória presença da emulação das autoridades poéticas do passado que, segundo Critilo, surgiram em cada momento específico para cumprir uma “missão”: a de propagar as glórias de um personagem ou declarar, ao público, os vícios de outros. Buscando conquistar a atenção do seu interlocutor pela tópica retórica da falsa modéstia, Critilo alça-se ao rol dos grandes cantores épicos, apresentando-se como uma espécie de arauto que relatou os feitos de Fanfarrão Minésio, emparelhando-se com Homero e Virgílio. Segundo Ernst Curtius (2013, p. 124), uma forma peculiar da falsa modéstia é a do autor que encena sua obra tremendo, angustiado, temeroso. O meio escolhido por Critilo ultrapassa esses recursos, pois se utiliza da autoridade divina para justificar sua habilidade e, por conseguinte, sua presença naquela cidade.

Encerremos, sem mais, com as palavras da *persona* para concluir que as *Cartas Chilenas*, consistem, antes de tudo, na composição de uma máscara satírica formada por premissas retóricas, construída eloquentemente a partir do decoroso engenho de um poeta educado sob os pilares das instituições do discurso. Assim, é seu objetivo primordial persuadir seu interlocutor das fanfarrônicas de um governador trazido como castigo pelos deuses para aquela cidade, ficando a cargo desse artífice eloquente, escolhido pela Providência, registrar os feitos baixos e repulsivos de grandiosas asneiras:

Nasceu o sábio Homero entre os antigos,  
para o nome cantar do grego Aquiles,  
para cantar também ao Enéias,  
teve o povo romano o seu Vergílio:  
assim, para escrever os grandes feitos  
que o nosso fanfarrão obrou em Chile,  
entendo, Doroteu, que a Providência  
lançou na culta Espanha o teu Critilo (GONZAGA, 1996, p. 859).

## REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Melânia Silva de. Ideologias cruzadas em poetas do Setecentos em Minas Gerais. In: *Matraga*, n.29. Rio de Janeiro: UERJ/Instituto de Letras, 2011, p. 170-184. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraga/article/view/26066/18658>>. Acesso em: 11 de jul. 2019.
- ARISTÓTELES. *Poétique*. Paris: Les Belles Lettres, 1975.
- ARISTÓTELES. *Art rhétorique*. Paris: Garnies Frères, 1994.
- AUGUSTO, Maria das graças de Moraes. A tradição da retórica clássica no Brasil. In: ASSUNÇÃO, Teodoro Rennó; FLORES-JÚNIOR, Olimar; MARTINHO, Marcos (Orgs.). *Ensaio de retórica antiga*. Belo Horizonte: Tessitura, 2010, p. 313-350.
- BUOSOÑO, Carlos. *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos, 1962.
- CANDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 3 ed. São Paulo: Martins, 1969, Vol. 1.
- CARVALHO, Maria do Socorro Fernandes de. Introdução ao caráter misto dos gêneros poéticos e retóricos. In: *Matraga*, n.33. Rio de Janeiro: UERJ/Instituto de Letras, 2013, p. 111-137. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraga/article/view/19775/14259>>. Acesso em: 11 de jul. 2019.
- CÍCERO. *La invención retórica*. Madrid: Editorial Gredos, 1997.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europeia e Idade Média Latina*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.
- DAFLON, Claudete. Uma pedagogia da escrita: intelectuais luso-brasileiros no século XVIII. In: *Matraga*, n.29. Rio de Janeiro: UERJ/Instituto de Letras, 2011, p. 52-72. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraga/article/view/26060/18652>>. Acesso em: 11 de jul. 2019.
- GONZAGA, Tomás Antônio. Cartas Chilenas. In: PROENÇA FILHO, Domício (Org.). *A poesia dos inconfidentes*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.
- HANSEN, João Adolfo. “As liras de Gonzaga: entre retórica e valor de troca” In: *Via Atlântica*, n.1. USP/São Paulo, mar. 1997, p. 41-53. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/48669/52740>>. Acesso em: 12 de jul. de 2019.
- HANSEN, João Adolfo. Pedra e cal: o amor freirático na sátira luso-brasileira do século XVII. *Destiempos*. México, Distrito Federal, 14, p. 554-565, mar./abr. 2008. Disponível em: < <http://www.destiempos.com/n14/hansen1.pdf>>. Acesso em: 17 de jul. de 2019.
- ARISTÓTELE
- HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho*: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII. 2. ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da UNICAMP, 2004.

- HANSEN, João Adolfo; MOREIRA, Marcello. *Para que todos entendais: poesia atribuída a Gregório de Matos e Guerra*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013, Vol. 5.
- HODGART, Matthew. *La sátira*. Madri: Guadarrama, 1969.
- KERNAN, Alvin. A theory of satire. In: *The cankered muse: satire of the English Renaissance*. London, New Haven, 1959.
- LAPA, Manuel Rodrigues. *As Cartas Chilenas: um problema histórico e filológico*. Rio de Janeiro: MEC: INL, 1958.
- MARQUES, Reinaldo Martiniano. O letrado no Setecentos mineiro: a formação do poeta. In: *Aletria: Revista de estudos de literatura*, UFMG/Belo Horizonte, vol. 4, p. 123-134, out. 1996.
- MELLO, José Guimarães. *O humor na literatura latina: o Satíricon*. Curitiba; PR: CRV, 2014.
- MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Editora UNESP, 2013.
- OLIVEIRA, Tarquínio J. B. de. *Cartas Chilenas: fontes textuais*. São Paulo: Editora Referência, 1972.
- PÉCORA, Alcir. *Máquina de Gêneros*. São Paulo: EDUSP, 2001.
- PEREIRA, Paulo Roberto Dias. Cartas chilenas: impasses da ilustração na colônia. In: PROENÇA FILHO, Domício (Org.). *A poesia dos inconfidentes*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996, 769-786.
- RODRIGUES, Francisco. *História da Companhia de Jesus na assistência de Portugal*. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, 1931. Vol. 1.
- TEIXEIRA, Ivan. *Mecenato pombalino e poesia neoclássica*. São Paulo: EDUSP, 1999.

**Artigo recebido em setembro de 2019.**  
**Artigo aceito em novembro de 2019.**